

МОРОЗ, КРАСНЫЙ НОС И ЕГО ЖЕНА, ДАРЬЯ

КОРЕНА В.В.

© 2000

Однако же речь о крестьянке
Затеяли мы, чтоб сказать
Что тип величавой славянки
Возможно и ныне сыскать.

Н. Некрасов. «Мороз, красный нос»

Предисловие

Фигурирующие в общественном сознании (и в бессознательном) представления о мужском и женском началах, их свойствах и особенностях предопределяют разметку социальных ролей на мужские и женские и ожидаемое качество их исполнения. Эти представления черпаются из разных источников, в том числе — из школьного курса литературы. Особенно запоминается «тип величавой славянки», описанный Н. Некрасовым в поэме «Мороз, Красный нос».

Россия оставалась крестьянской страной до второй четверти XX в., нынешние русские женщины (в недавнем прошлом — советские) являются, в своем большинстве, внучками бабушек-крестьянок. В этой связи можно ожидать, что некрасовский «тип величавой славянки» продолжает быть близок многим нашим соотечественницам. Не исключено, что он является бессознательно усвоенным нравственным идеалом, способствующим или, напротив, препятствующим осознанию ими своего реального положения в обществе. Поэтому не лишне еще раз и более пристально взглянуть на «некрасовских женщин», чтобы уяснить, воплощением какого именно идеала они являются.

Творчество Н.А. Некрасова (1821—1878) привлекает внимание исследователей вот уже более столетия. За этот период опубликовано почти необозримое количество работ, в которых рассмотрены различные аспекты его деятельности и проанализировано содержание практически всех произведений. Поэма «Мороз, Красный нос» входит в тройку наиболее популярных и детально изученных. Но буквально до последних лет содержание этой поэмы интерпретировалось, преимущественно, в «социально-политическом» русле. В Некрасове видели, прежде всего, «глашатая передовых идей революционной демократии», «выразителя интересов и чаяний трудового народа», «певца народного горя» и т.п., и это служило главным ориентиром для поиска смысла событий, описанных в его произведениях.

В качестве примера сошлемся на работу Н.Л. Степанова «Шедевр Некрасова», посвященную анализу содержания поэмы «Мороз, Красный нос» [3]. Пересказывая это произведение с помощью типичных для своего времени идеологических клише, автор, тем не менее, приходит к выводу, что поэма Некрасова — не о крестьянке Дарье, а о русской зиме. Пытаясь как-то смягчить это заключение, Степанов особенно подчеркивает «гуманизм» Некрасова, который видится ему в отвергнутом варианте концовки. Дарья, по первоначальному замыслу, не замерзает в лесу, а, разбуженная ржанием прордогшего Савраски, благополучно возвращается домой.

Недавно проведенная юбилейная двадцать восьмая Некрасовская конференция (посвященная 175-летию со дня рождения поэта) показала, что за последние годы произошла заметная деидеологизация интерпретаций и общего направления изучения его творчества и приемов анализа отдельных произведений. Достаточно назвать заглавие доклада О.П. Миллиончиковой, прозвучавшего на этой конференции: «Языковые средства создания пейзажа в поэме Н.А. Некрасова Мороз, “Красный нос”» (цит. по [1]).

Одновременно с этим появляются исследования, авторы которых предлагают свое, сугубо индивидуальное прочтение поэмы, полагаясь на накопленный жизненный опыт. Из опубликованного наиболее интересна работа А. Наймана [2]. «Четыре опыта русской поэмы — это «Медный всадник», «Мороз, Красный нос», «Двенадцать» и «Поэма без героя», — пишет он, помещая, таким образом, поэму Некрасова сразу вслед за поэмой Пушкина, и далее продолжает: «Оказалось, что после «Медного всадника» русский язык мог зазвучать снова полногласно и свежо только в «Морозе, Красном носе» [2, С. 128].

Отвечая на возможные возражения по поводу других, не менее широко известных и знаменитых поэм, он говорит: «А эти четыре — раз от раза меняются, постоянно что-то новое из себя выталкивают, то в одном стихе, то в другом просят быть прочитанными не так, как раньше» [2, С. 128] и, как бы откликаясь на эту «просьбу», предлагает свое понимание перечитанного. (Заметим в скобках, что подобным образом меняются все ранее прочитанные произведения, это отметил еще Фалес из Милета).

В новом найманском прочтении поэмы «Мороз, Красный нос» привлекают внимание два момента: а) неявное использование структурной методологии и б) переосмысление сказочного сюжета как «житейской» («бытовой») ситуации.

Структурная методология подразумевает отыскание повторяющихся образов или отдельных составляющих элементов с целью выявления инвариантной структуры, вариантами воплощения которой они являются. Найман приводит примеры повторения признаков при характеристике образов Дарьи и Мороза и на этом основании приходит к выводу об их «сродности». Если Степанов осторожно намекал, что поэма Некрасова не о русской крестьянке, а о русской зиме, то Найман полагает, что в ней говорится о той и другой одновременно, а еще о смерти: «Вся поэма, по сути, представляет собой большую метафору, в которой то, что, и то, чему уподобляется, постоянно меняются местами: это смерть и зима. Об этом заявляет первый же образ — гроб в сугробе. Снежный саван накрывает избу, в которой шьется холостяной саван покойнику. Из той же «белой холстины платок» на голове Дарьи «не белей ее щек», уже тронутых, стало быть, опять-таки стужей и смертью» [2, С.137].

Основу сюжета поэмы, по мнению Наймана, составляет «нетрадиционно разработанный любовный треугольник»: «Огрубленно, схема интриги выглядит так: героиня, крестьянка, любит и предана мужу, однако какая-то часть ее *славянской* души выходит за границы общепринятой, семейной, бытовой сферы супружеских отношений. Характеристика «Ты вся — воплощенный испуг, ты вся — вековая истома» — может означать и страдающий от рабства, и достаточно сладострастный женский характер. <...> Ответ Дарьи на «ласковый, тихий» вопрос Мороза: «Тепло ли?» — «Тепло, золотой» — это еще и разрешение любовной тоски, тяготившей ее еще при жизни мужа: «Долги вы, зимние ноченьки, скучно без милого спать». Заметим, что она отвечает так именно Морозу, прежде чем он «в Проклушку вдруг обратился» [2, С.139].

Концепция «любовного треугольника» естественно объясняет логику наблюдаемых событий. Оказывается, это результат соперничества: «Мороз и Прокл — соперники еще до того, как счастливая крестьянская чета с этим сталкивается. Мороз устраняет соперника, «хозяин дал маху, зима доконала его»:

Случилось в глубоком сугробе
Полсуток ему простоять...

Он пытается уйти от гибели, то заключая союз с врагами Мороза: идет «в жаркую баню», пролезает сквозь «потный хомут», — то ищет его милости, окунается «в прорубь», но в конце концов гибнет. Мороз забирает добычу. Героиня отдается ему по желанию, и это не измена мужу: «седой чародей» явился ей в образе «Проклушки», так же, как он, «целовал» «и те же ей жаркие речи, что милый о свадьбе, шептал» [2, С.139].

В заключение Найман предлагает следующую схему структурной организации художественного пространства произведения: «На протяжении всей поэмы три участника любовной истории свободно переходят из пространства реального в фантастическое и обратно, при этом фантастическое включает в себя и потустороннее. В последних строфах они оказываются по ту сторону окончательно, но, так как все действие поэмы протекает в том же «заколдованном сне», в котором застывает героиня, потусторонность уже не фантастична: белка, сбрасывающая на ее статую ком снега, находится по сю сторону жизни» [2, С.139].

Мы намеренно изложили идеи Наймана, поскольку его работу удобнее всего рассматривать как ближайший прототип нашего исследования. Наш подход отличается более систематичным использованием структурной методологии, а главное — интерпретацией сюжета, которая осуществляется не столько в «житейском», сколько в мифологическом ключе. Основная идея нашей работы состоит в том, что у Некрасова, в силу полученного воспитания и образования, слились воедино русские народные верования и греческая мифология, что и породило специфичный набор образов в его произведениях, особенно ярко представленный в поэме «Мороз, Красный нос».

1 Введение

Полагая содержание поэмы общеизвестным, напомним, что она состоит из двух частей. Первая называется «Смерть крестьянина», а заголовок второй совпадает с наименованием всего произведения. В первой говорится о смерти Прокла, мужа Дарьи, простудившегося в дороге, а во второй — о последнем дне жизни его молодой вдовы, которая сразу после похорон отправляется в лес за дровами и там, обессиленная, замерзает. Сиротами остаются их малолетние дети и одинокими стариками — родители.

Однако эта череда нелепо-трагических смертей почему-то не оставляет гнетущего впечатления. Да и поэма, рассказывающая о «суровой доле крестьянки» и ее тяжелой судьбе, называется довольно странно — «Мороз, Красный нос». Почему же? Неужели только потому, что наиболее деятельные члены крестьянской семьи «вымерзли», словно озимые, а в жизни оставшихся как бы

навсегда воцарился Мороз? Или же потому, что сквозь первый план повествования просвечивает второй, на котором вырисовывается совсем другая картина? При быстром чтении она почти незаметна, словно скрыта туманом, а при медленном видна тем отчетливее, чем дольше ее разглядываешь. Не эта ли картина является тем фоном, на котором следует рассматривать образ крестьянки Дарьи?

Целью нашего исследования является реконструкция одной из тех глубинных архетипических структур авторского сознания, которая бессознательно отображается в содержании поэмы «Мороз, Красный нос». Ограничивая угол зрения, мы рассматриваем ее отображение только в системе действующих лиц. Организация системы предопределяет, в какой-то мере, направление ее развития, поэтому анализ набора действующих лиц позволяет лучше понять характер действия.

2 общий план строения системы действующих лиц

2.1 Принципы организации

«Посвящаю моей сестре Анне Алексеевне», — пишет автор сразу после заглавия поэмы. Далее следует небольшой раздел без названия и нумерации. Назовем его авторским предисловием (далее — просто «предисловием»). Оно начинается со слов: «Ты опять упрекнула меня, / Что я с музой моей раздружила...», что выглядит как продолжение разговора с сестрой.

Сестра, как можно понять, пристально следит за своим братом, поощряя его «дружбу» с Музой и оберегая от превратностей судьбы: «Знаю я, чьи молитвы и слезы / Роковую стрелу отвели...» Такая сестра — настоящий ангел-хранитель своего брата.

Неудивительно, что подобные верность и преданность вызывают ответные чувства. Брат все больше охладевает к Музе, а свою «последнюю песню» посвящает сестре:

Присмирившую музу мою
Я и сам неохотно ласкаю...
Я последнюю песню мою
Для тебя — и тебе посвящаю.

Заканчивая «предисловие», автор вспоминает своего отца и мать и посаженные ими деревья: «Старый дуб, что посажен отцом, / И ту иву, что мать посадила...», особо подчеркивая «странную связь» между ивой и матерью: «На которой поблекли листья / В ночь, как бедная мать умирала...»

На первый взгляд может показаться, что «предисловие» не связано с основным текстом поэмы, но это впечатление сразу изменится, как только мы ответим на вопрос: как устроена система действующих лиц, каковы их имена и роли? Оказывается, функциональные роли действующих лиц поэмы и структура отношений между ними намечены уже в «предисловии». Поэтому анализ этой структуры позволяет продемонстрировать принципы организации системы действующих лиц с достаточной полнотой.

Первая пара действующих лиц — «брат» и «сестра» — становится известной из авторского посвящения. «Сестра» называется по имени-отчеству, а имя «брата» остается неизвестным. Неизвестным, потому что мы различаем реального автора текста — Николая Алексеевича Некрасова — и автора-повествователя. Автор-повествователь — это одна из ролей, разыгрываемых в тексте реальным автором. Реальный автор обычно выступает от лица главного героя и под его именем, а не как безличный комментатор. Поэтому нет никаких оснований считать, что у «сестры Анны» есть «брат Николай». Можно только предполагать, что у не названного по имени «брата» и «сестры Анны» один отец — Алексей. Не выходя во внетекстовый контекст, будем называть этого «брата» по отчеству — Алексеич.

Вторая пара действующих лиц — «мать» и «отец». Имя «отца» легко реконструируется из вышеупомянутого отчества «сестры», а имя «матери» не упоминается.

Третья пара действующих лиц не столь очевидна. Их имена совпадают с наименованием функциональных ролей. Но учитывая отношения, в которые вступает с ними лирический герой (автор-повествователь), можно сказать, что его «друг» — Муза, а «враг» — Рок. (Выражение «роковая стрела» можно понять как «стрела Рока»).

Неизвестно, чем автор-повествователь так прогневал Судьбу, что она приговорила (рок-пророчество-приговор) его к смерти. Орудие казни (стрела) наводит на мысль, что это был Аполлон. Согласно греческой мифологии, причиной внезапной смерти мужчин служили стрелы Аполлона. Не «дружба» ли Алексеича с одной из девяти Муз прогневала божественного певца? Отклонить стрелу Аполлона могло вмешательство Афины-Паллады или другого божества, равного ей по могуществу. Наконец, стрела могла быть названа «роковой» по какой-то иной причине.

Так или иначе, «брата» и «сестру» нельзя отнести к «простым людям». Они занимают своеобразное промежуточное положение между миром бессмертных и миром смертных с одной сторо-

ны, и миром живых и миром мертвых — с другой. Как смертные, они противостоят Аполлону и Музе и одновременно — как бы сливаются с ними в главных функциях, а как еще живые — противостоят умершим родителям и готовятся вскоре присоединиться к ним.

Анализ отношений в этой группе персонажей позволяет выделить следующие принципы построения системы действующих лиц. Перечислим их, не придавая абсолютного значения порядку и наименованию.

1. Принцип парности. Функциональные роли (или ролевые функции) действующих лиц всегда парные. Шесть вышеупомянутых персонажей образуют три пары: «брат и сестра», «отец и мать», «Рок и Муза».

2. Принцип диссимметрии. Пары составлены из персонажей одного ранга, но разного «пола» (или хотя бы грамматического рода). Соблюдение этого принципа выражается еще и в том, что «сестра» отводит от «брата» «стрелы Рока», а не «удары Судьбы».

3. Принцип градации (или иерархического соподчинения). Пары различаются «по возрасту», «социальному статусу» и т.п., что позволяет представить их как ступеньки одной «лестницы». «Брат и сестра» в данном случае — младшее поколение, а «отец и мать» — старшее. Муза и Рок — представители высших сил, а все прочие — простые смертные.

4. Принцип связности. Между членами одной из соседствующих пар прослеживаются связи самых различных жанров. Связи могут быть как реальными (родство, дружба и т.п.), так и идеальными (тождества, различия). Это порождает, в совокупности, сквозные линии, а при пересечении разножанровых связей — замкнутые круги сходств.

«Мужскую линию», например, составляют Рок, «отец» и «брат», а «женскую» — Муза, «мать» и «сестра». Замкнутое круговое сходство возникает, когда свою «сестру», с которой у автора «кровнородственная» связь, он называет «другом»: «Милый друг, поняла ты давно...», а с Музой ведет себя так, словно она и есть его родственница (или любовница): «Присмирившую музу мою / Я и сам неохотно ласкаю...»

5. Принцип безымянности. Некоторые действующие лица (как правило, это исполнители женских ролей) остаются безымянными. Поэтому правильнее говорить о принципе избирательной женской безымянности. В тексте «предисловия» не упоминается ни одного имени. Строго говоря, у нас нет полной уверенности, что «сестра Анна Алексеевна» и «милый друг», к которому обращается автор, это одно и то же лицо. Но даже если это и так, то восстановить по этому признаку можно только имя отца и отчество сына. Имя матери остается неизвестным.

6. Принцип пространственной смежности. В данном случае речь идет о соседстве мира мертвых и мира живых. Автор вспоминает умерших родителей и беспокоится о судьбе посаженных ими деревьев. Мертвые как бы остаются в иной форме среди живых. На этом фоне заявление: «А теперь — мне пора умирать...» воспринимается как ожидаемый закономерный переход из одного упорядоченного мира в другой, а не бесследное исчезновение в непредсказуемом хаосе событий. Он словно спускается из надземного мира Зевса в подземный мир его брата Аида.

7. Принцип хронологической сопряженности. Наиболее важные события в мире живых и в мире мертвых протекают одновременно, что угадывается по приметам. В день смерти матери (точнее — «в ночь») на посаженном ею дереве «поблекли листья».

Последние два принципа выражают, в совокупности, пространственно-временную переплетенность (сплетенность в одно целое) различных «миров» или частей одного «художественного мира», в котором все взаимопревращается, меняет облик и никуда не пропадает.

Принципы построения системы действующих лиц показывают, что ее образцом является какая-то очень архаическая мифологическая структура. Можно предположить, что и логика действия будет подчиняться логике мифа.

2.2 Порядок появления основного состава

Действующие лица поэмы появляются большей частью как безымянные персонажи. Их имена становятся известными позднее или остаются неизвестными.

Самым первым появляется «савраска», крестьянский конь:

Савраска увяз в половине сугроба —
Две пары промерзлых лаптей
Да угол рогожей покрытого гроба
Торчат из убогих дровней.

Кличка коня по масти является, фактически, его «именем», поэтому будем записывать ее, в качестве имени, с большой буквы.

Следом говорится о «старухе», им управляющей:

Старуха в больших рукавицах
Савраску сошла понукать.

Только шесть глав спустя, в седьмой, становится понятно, что «старуха» — это мать Прокла, везущая гроб для своего сына. Ее имя так и остается неизвестным, поэтому слово «старуха», записанное с большой буквы, будем считать именем этой женщины.
Далее, во второй главе, автор описывает семью покойного:

В избушке — теленок в подклети,
Мертвец на скамье у окна;
Шумят его глупые дети,
Тихонько рыдает жена.

Имя «мертвеца» называется только в шестой главе. Его случайно произносит «старик» (отец), копающий могилу для умершего сына: «Не мне б эту яму копать! / (У старого вырвалось слово) / Не Проклу бы в ней почивать...»

Имена «глупых детей» становятся известны из 8-ой главы: «К соседке свели ночевать / Зазябнувших Машу и Гришу...», а «рыдающую жену» покойного автор называет, наконец, «вдовой» и по имени только в 10-ой главе: «А Дарья, вдова молодая, / Проведать ребяток пошла».

Имя самого «старика» прямо не сообщается, но в 14-й главе, из уважительного обращения к покойному по имени-отчеству: «Мир тебе, Прокл Севастьяныч!» — можно догадаться, что отца зовут Севастьян. На имя «старухи» (матери) не появляется и такого намека.

Приведенные примеры показывают, что автор придерживается принципа исходной анонимности действующих лиц. Их имена и роли проясняются постепенно и могут быть правильно поняты только в самом конце действия. Такой порядок появления основного состава заставляет читателя с самого начала создавать собственные версии наблюдаемых событий, которые либо подтверждаются в дальнейшем, либо отвергаются. С какой целью автор так активно вовлекает читателя в сотворчество?

Вероятно, с целью провокации на создание собственных виртуальных текстов. На их фоне первый авторский может оказаться (показаться) не лучшим вариантом. «Не лучшим» в том смысле, что собственный вариант представляется если даже и менее искусным, то более понятным и пригодным для пересказа. Пересказывая собственные версии текста, читатель неизбежно ссылается на авторскую, способствуя, тем самым, ее дальнейшему распространению.

Мы не уверены, что Некрасов сознательно применял этот прием, более подходящий для какого-нибудь сверхнового направления, но абсолютно убеждены, что в классической литературе уже содержатся, в зародыше, все те «модернистские» тенденции, развитие которых наблюдается в наше время.

2.3 Список действующих лиц

По сравнению с «предисловием», число пар действующих лиц возрастает с трех до пяти (табл.1), но система отношений остается прежней: бессмертные противостоят смертным, а смертные подразделяются на еще живых и уже умерших. Общее количество пар возрастает за счет того, что число поколений одной семьи увеличивается с двух до трех и добавляется новая категория «божьих людей». Рассмотрим внимательно каждую пару.

Таблица 1

Список основных действующих лиц в поэме

Категории	роли	
	Мужские	Женские
1 Мифологические персонажи	Мороз	Славянка (безым.)
2 «Божьи люди»	юродивый (Пахом)	Схимница(безым.)
3 Крестьянская семья		
3.1 Престарелые родители	«Старик» (севастьян)	«Старуха» (безым.)
3.2 Муж и жена	Прокл	Дарья
3.3 Дети	Григорий	Мария

3 Ступеньки лестницы

3.1 Первая пара: Мороз и Славянка

3.1.1 Имена

Первую пару главных действующих лиц, следуя авторскому наименованию, можно назвать «Мороз, Красный нос» и «тип величавой славянки». Мороз — известное старинное русское имя, а прозвище «красный нос» со временем могло дать начало фамилиям Краснов, Носов и т.п. Можно сказать, что мужской персонаж здесь назван по имени и «фамилии». А по отношению к женскому автор остается верен принципу избирательной безымянности и не называет по имени даже ту конкретную представительницу этого «типа», которую он видел воочию: «Я видывал как она косит...» Будем называть, для простоты, красноносого Мороза — Морозом, а «величавую славянку» — Славянкой.

Члены первой пары основного состава служат достойной, а главное — эквивалентной — заменой Рока и Музы. Мороз — тот же Рок для крестьянской семьи Прокловых. Его «ледяные стрелы» сражают сначала мужа, а затем жену. А Славянка — та же Муза. Она явно вытесняет из сознания автора свою «присмирившую» предшественницу. Достаточно сказать, что четвертая глава, в которой дано развернутое описание образа «величавой славянки», является самой крупной во всей поэме. Ее объем *втрое* превосходит средний размер глав этого произведения. Что, кроме истинного вдохновения, могло побудить автора настолько превысить средний уровень?

Эквивалентность замены видится еще и в том, что Рок и Мороз являются языческими богами. Их реликтовые образы давно законсервированы в мифологическом слое сознания, что особенно удобно для исследования его глубинных архетипических структур. На этом уровне они видны почти непосредственно. Поэтому первую пару действующих лиц мы относим к категории мифологических персонажей.

3.1.2 Мороз

Мифологичность образа «деда Мороза» не вызывает сомнения. Достаточно очевидна и его архетипическая структура. Главный и наиболее яркий его признак, упоминаемый в поэме, — красный нос — прямо указывает своим цветом на особую близость к Огню, а формой — на один из элементов комплекса плодородия. Дополнительными признаками огненной природы этого существа служат красный цвет одежд и «жгучие» ощущения, возникающие от его прикосновений. А к элементам комплекса плодородия относятся, кроме того, узловатая палка в руке, глубокие сугробы, им наметаемые (они превращаются весной в животворную влагу), а главное — ожидание щедрых даров, связанное с его появлением.

В традиционном образе деда Мороза трудно не узнать верховное языческое божество, повелевающее всеми стихиями, жизнью и смертью и совмещающее в себе полярные «физические» и «душевные» качества. Таким и выведен Мороз, Красный нос в одноименной поэме Некрасова.

На его верховное положение указывает титул («воевода»), знаки власти («булава» в руке), то, как он называет свои владенья («царство мое») и мн. др. Прямо говорится о безусловной власти его над стихиями: «Метели, снега и туманы / Покорны морозу всегда...», о его строительных способностях, превосходящих человеческие возможности: «Пойду на моря-окияны — / Построю дворцы изо льда. // Задумаю — реки большие / Надолго упрячу под гнет, / Построю мосты ледяные, / Каких не построит народ...»

Серьезная «созидательная деятельность» сочетается в нем с любовью к шуткам, от которых буквально кровь стынет в жилах: «Люблю я в глубоких могилах / Покойников в иней рядить, / И кровь вымораживать в жилах, / И мозг в голове леденить». В свете вышеизложенного становится очевидно, что под славянским именем Мороз скрывается персонаж, известный в мифологии как Отец-Небо.

3.1.3 Славянка

А в чем мифологичность образа «величавой славянки»? Ответ на этот вопрос дает внимательное чтение третьей главы, в которой говорится о «трех тяжких долях», возложенных Судьбой «на женщину русской земли», о необъяснимой забывчивости Бога, веками оставляющего «крестьянку» под этим гнетом и, как следствие, об *измельчании типа* «красивой и мощной славянки».

Вторая — быть матерью сына раба,
А третья — до гроба рабу покоряться,
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Века протекали — все к счастью стремилось,
Все в мире по несколько раз изменилось,
Одну только бог изменить забывал
Суровую долю крестьянки.
И все мы согласны, что тип измелечал
Красивой и мощной славянки.

Случайная жертва судьбы!
<...>
Тот сердца в груди не носил,
Кто слез над тобою не лил!

Современные женщины видят тяжесть своей доли в том, что им приходится выполнять тяжелую («мужскую») работу без всякой помощи или хотя бы сочувствия со стороны противоположного пола. В этом же плане, по аналогии, они воспринимают и судьбу своих предшественниц. Но Некрасов пишет о другом.

В давние времена, по его мнению, русскую землю населяли красивые и сильные, а главное — свободные «славянки». (Невольно вспоминаются амазонки). И тогда же они пали жертвой Судьбы, случайно (!) свалившей на них все три свои «тяжкие доли». С этого момента «славянки» должны во всем покоряться «рабам»: выходить за них замуж и рожать им сыновей, т.е. способствовать воспроизводству новых поколений «рабов». В этом и состоит «тяжесть» их доли, а не в тяжелой физической работе, периодически неизбежной для каждой «свободной» (незамужней) женщины.

«Женщины русской земли» в глазах Некрасова — жертвы «слепого Рока» (а говоря современным языком — «несчастливого случая»). И хотя это событие произошло много веков назад, их судьбу, по непонятной причине, «забывает» изменить даже всевидящий Господь. Тем более не помышляет об изменении сложившейся ситуации автор. Он только сетует: «...тип измелечал / Красивой и мощной славянки» и проливает слезы по этому поводу.

Намеченный в третьей главе образ русской амазонки — когда-то, в далеком прошлом, свободной, красивой и сильной женщины, получает дальнейшее развитие в четвертой главе. В ее начале автор оптимистично заявляет: «Однако же речь о крестьянке / Затеяли мы, чтоб сказать, / Что тип величавой славянки / Возможно и ныне сыскать», — и далее дает развернутое описание одного из представителей этого «типа».

Наиболее впечатляет необычная Сила «величавой славянки», убедительно продемонстрированная в обращении с конем: «Коня на скаку остановит...» Эта фраза отпечатывается в сознании картину, на которой женщина прочно удерживает горячего скакуна. Но прежде чем обсуждать источник столь редкой для женщины физической силы, ответим на вопрос: откуда взялся конь?

Оказывается, из «игры»:

В игре ее конный не словит,
В беде — не сробеет, — спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!

Автор говорит о двух вполне самостоятельных ситуациях, своеобразно переплетенных в тексте четверостишия. Назовем первую из них игровой, а вторую — бедовой. В игровой ситуации «величавая славянка» демонстрирует ловкость и силу: «В игре ее конный не словит... Коня на скаку остановит», а в бедовой — мужество и отвагу: «В беде — не сробеет, — спасет... В горящую избу войдет». Таким набором качеств обладает далеко не каждый мужчина.

«Беда», о которой говорится в тексте, это пожар, а что это за игра, в которой всадник преследует женщину? После Проппа ответ на этот вопрос почти очевиден. Речь идет о какой-то ритуальной игре, заменившей собой обряд инициации. И сейчас еще в деревне можно услышать о разделении девушек на нецелованных и уже «побывавших под конем». Символика скачущего коня достаточно очевидна. А какие усилия необходимы для его остановки, наглядно показывают клодтовские мальчики. Как же реально могла бы остановить коня некрасовская женщина?

Если исходить из буквального понимания ситуации, то необходимо признать, что Славянка обладает огромной инерционной массой. Косвенным намеком на ее «массивность» служит само наименование этого женского типа — «величавый». Такие плавные, несколько замедленные и точные движения свойственны людям с особо крупными размерами тела. Однако массы даже самой крупной женщины едва ли достаточно для остановки коня «на скаку». А если достаточно, то это не женщина, а какое-то иное существо.

В тексте прямо не говорится, как именно конь был остановлен на скаку — повален на землю или взвился на дыбы. Не сам ли он встал как вкопанный, вдруг почуяв, что перед ним не робкая женщина, а крупный и опасный хищник?

Намек на возможность зооморфной трансформации неявно присутствует в тексте поэмы. Описывая облик «величавой славянки», автор отмечает ее необыкновенно длинные и густые волосы. Обычно они спрятаны от взора, но в распушенном виде укрывают крестьянку целиком: «Тяжелые русые косы / Упали на смуглую грудь, / Покрыли ей ноженьки босы, / Мешают крестьянке взглянуть». Такое зрелище невольно вызывает в сознании образ зверя, покрытого длинной шерстью, и наводит на мысль об оборотне.

Третья возможность, тоже достаточно очевидная после Фрейда, заключается в том, что никакого реального коня Славянка не останавливала. Автор символически продемонстрировал таким образом ее необыкновенную «женскую силу», соединяющую в себе сексуальность и плодородность. В русской культуре нет других способов выражения женской сексуальности, как через наделение женщины сходными мужскими достоинствами. Обычно это проявляется в сближениях и сравнениях ее с конем.

А показателем женской плодovitости служит размер груди и число детей. Впечатляющим образом эти показатели соединяются у «величавой славянки»: «Сидит, как на стуле, двухлетний / Ребенок у ней на груди...» Такая грудь напоминает уже не о яблоках или грушах, а о дынях или арбузах. Плоды указанного размера обломат любую ветвь — они способны покоиться только на Земле.

Ключевое слово сказано. Конечно же, «величавая славянка» — это не женщина, а персонифицированный до женского «типа» образ Матери-Земли. Поэтому мы легко верим Некрасову, когда он повествует о необыкновенных достоинствах «русских женщин», используя для этого систему образов Огня и Коня. Фактически, он бессознательно применяет специальный культурный код, отсылающий к мифологическому уровню языка, куда мы и проваливаемся, бессознательно его дешифруя.

Итак, Славянка, подобно Морозу, представляет собой мифологический образ, в основе которого лежит архетипическая структура, связанная с комплексом плодородия. Не удивительно после этого, насколько многочисленны и разнообразны черты сходства этих персонажей.

3.1.4 Семейное сходство

Во-первых, их отличает «высота положения». Мороз не только «воевода», но и «царь», что следует из его собственных слов «царство мое», «поцарствуем вместе» и т.п. И поведение «славянок» (выражение лица, походка, взгляд) указывает на этот же «социальный статус»:

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц...

Но если у Мороза эта «высота положения» явная, то у «славянок» — подразумеваемая. Они не столько возвышаются над «народом», сколько не смешиваются с ним: «Идут они той же дорогой, / Какой весь народ наш идет, / Но грязь обстановки убогой / К ним словно не липнет...» Это означает, что, при всем внешнем сходстве с людьми, они отличаются от них по своей «природе». Так фторопластовая непригорающая сковорода отличается от обычной, чугунной.

Во-вторых, оба демонстрируют «сверхчеловеческую силу», причем силу инерции. Они останавливают, образно выражаясь, «движение жизни»: Славянка — бегущего коня, Мороз — струящейся воды.

В-третьих, оба удивительно красивы. «Цветет // Красавица, миру на диво, / Румяна, стройна, высока...», — пишет автор, отмечая цветущий вид Славянки и ее высокий рост. Сходные качества называет у себя Мороз:

«Вглядись, молодича, смелее,
Каков воевода Мороз!
Навряд тебе парня сильнее
И краше видать привелось?..»

Образы Славянки и Мороза словно списаны с портретов древнегреческих богов, главные достоинства которых — Красота и Сила, а также способность к превращению в другие существа и бессмертие.

В-четвертых, оба выказывают какую-то особую близость (сродство) к Огню, причем и к световым, и к тепловым его проявлениям.

Соединенность со Светом проявляется в том, что движение Славянки напоминает движение Солнца по небосклону: «Пройдет — словно солнце осветит!». И шагающий Мороз показан в соединении с Солнцем:

Идет — по деревьям шагает,
Трещит по замерзлой воде,
И яркое солнце играет
В косматой его бороде.

Не его борода блестит на солнце, а именно в ней просвечивает Солнце, как в пушистых перистых облаках. Такая трактовка представляется более правильной, если учитывать размеры существа, шагающего «по деревьям», как по траве.

Сродство к Теплу у Славянки проявляется как необычная ее термоустойчивость. Для того, чтобы войти «в горящую избу», одного только мужества и отваги недостаточно. Каждый, кому доводилось находиться поблизости от горящего деревянного строения, знает, что исходящий жар зажигает одежду на любом, подошедшем достаточно близко. Чтобы приблизиться к пылающему строению и войти в него, надо обладать качествами Огня, а не человека.

Холод — это инвертированная форма Тепла, а Мороз — Жары. Способность «замораживать» показывает полноту власти над Огнем в своеобразном зеркальном отражении.

В-пятых, оба «неисчерпаемо богаты». На это качество Славянки указывают «зрячие»: «Посмотрит — рублем подарит!». А Мороз сам о себе рассказывает:

Богат я, казны не считаю,
А все не скудеет добро;
Я царство мое убираю
В алмазы, жемчуг, серебро.

Добавим еще, что «богатство» обоих складывается как бы из двух частей — «денег» и «драгоценностей». У Славянки это «рубли» (взгляды) и «перлы» (зубы): «Красивые, ровные зубы, / Что крупные перлы у ней...» Можно сказать, что «деньги и драгоценности» — составные ее части.

На большое количество «денег» У Мороза ассоциативно намекает слово «казна». А в перечне принадлежащих ему «драгоценностей» называются те же «перлы» («жемчуг»). Все «богатства» Мороза — тоже неотъемлемые его признаки.

Совпадает и способ распоряжения своим богатством, который можно назвать «щедрой расточительностью». Это лишний раз подчеркивает сходство «природы» главных героев, но присутствуют и «сезонные» различия. Славянка щедро одаривает окружающих «рублями» (яркими взглядами, лучистыми как солнце), а свои «перлы» (белые зубы, блестящие как снег?) прячет до поры: «Но строго румяные губы / Хранят их красу от людей...» Мороз же, напротив, выставляет на всеобщее обозрение «алмазы, жемчуг, серебро» (уже «кусается»?). Возможно, сходство набора примет обусловлено амбивалентностью персонажей, а различия связаны с противопоставлением «летней» Земли «зимнему» Небу.

В-шестых, оба отличаются незаурядной трудоспособностью. О «строительной деятельности» Мороза, изумляющей своими масштабами, говорилось выше. Трудовые усилия Славянки тоже поражают воображение: «Я выдывал как она косит: / Что взмах — то готова копна!»

В-седьмых, оба преобразуются до неузнаваемости, когда начинают веселиться после работы. Описывая свои развлечения, Мороз, в частности, признается: «Люблю я в вечернюю пору / Затеять в лесу трескотню. // Бабенки, пеняя на леших, / Домой удирают скорей». Он как бы «оборачивается лешим», т.е. принимает новый облик. Примечательно, что этот облик (сильно заросший человек, напоминающий крупного лесного зверя) очень напоминает «крестьянку» с распущенными волосами.

По праздникам неузнаваемо преобразуется и Славянка:

По будням не любит безделья.
Зато вам ее не узнать,
Как сгонит улыбка веселья
С лица трудовую печать.

Можно представить, что «улыбка веселья» действует подобно весеннему солнцу, снимающему ледяной панцирь с реки: «застывшее» лицо становится подвижным, поэтому неузнаваемым.

Семь примет «семейного сходства» Мороза и Славянки позволяют рассматривать их как ближайших родственников из одной «космической семьи» или даже как ее основателей. Они составляют пару «брат» и «сестра», либо «отец» и «мать».

Совпадение образов по такому количеству примет едва ли случайность. Скорее, это свидетельство определенной трафаретности мышления автора, заставляющей его использовать для характеристики персонажей один и тот же набор признаков. Закономерно поставить вопрос: откуда взялся этот набор?

Принимая во внимание исторический период, на который пришлось время жизни и творчества Н.А. Некрасова, а также условия образования и воспитания, логично допустить, что на формирова-

ние «трафаретного набора» элементов его сознания особое влияние оказали три источника: а) греческая мифология, б) народные верования, в) христианское вероучение.

Влияние последнего наиболее ощутимо в специфической деформации, которую претерпел образ Славянки.

3.1.5 Христианизация мифа

Напомним, что уже «сестра Анна» как бы совмещает в себе образы Афины-Паллады и Ангела-хранителя. Подобно могущественной богине, она отводит стрелу Рока, но не с помощью силы, а «молитвой»: «Знаю я, чьи молитвы и слезы / Роковую стрелу отвели...», — говорит «брат». Показательно также, что автор изменил принципу избирательной женской безымянности и назвал «сестру» по имени, означающему в переводе с древнееврейского «Благодать».

Еще заметнее совмещение мифологических и христианских образов в «личности» Славянки. Славянка не только «плодородна», как почва, но и «трудолюбива»: «Ко всякой работе ловка...» Откуда берется это трудолюбие? Ответ подсказывает слово «печать», дважды употребленное автором в характеристике «типа величавой славянки».

Выше говорилось о «трудовой печати» на ее лице, а четыре четверостишия спустя упоминается еще одна — «дельности строгой и внутренней силы печать»:

Не жалок ей нищий убогой —
Вольно ж без работы гулять!
Лежит на ней дельности строгой
И внутренней силы печать.

Речь идет, по всей видимости, об одной и той же «печати», синонимически именуемой то как «трудовая», то как «печать строгой дельности». Это не медаль «За трудовую доблесть», которой можно гордиться, а именно «печать» (оттиск), своеобразное клеймо. Метки подобного рода служат различным целям, но всегда указывают на итоговое событие, общий смысл которого — обреченность, приговоренность, утрата свободы и подчинение, добровольное или принудительное, чужой воле. На какое же событие дважды намекает автор? Ответ очевиден: на «печать проклятья», наложенную на изгнанных из рая Адама и Еву. Сброшенные с неба на землю, они должны отныне «работать в поте лица». Образ Матери-Земли совмещается в Славянке с образом праматери Евы.

Итак, «трудовая печать», исчезающая с ее лица только в праздники, показывает, что она — прямой потомок Евы. Но она, можно сказать, уже перевоспитанная «дочь», больше не воспринимающая необходимость трудиться как проклятье (хотя и сейчас еще можно услышать выражение «работает, как проклятая»). Труд для нее становится источником «внутренней силы» и средством «спасения».

Примечательно, что тема «спасения» постоянно соседствует в тексте четвертой главы с темой «проклятья». После каждого упоминания слова «печать» говорится о том или ином варианте «спасения».

В первых двух четверостишиях, следующих после слов «трудовая печать», в роли Утешителя и Спасителя выступает сама Славянка:

Такого сердечного смеха,
И песни, и пляски такой
За деньги не купишь. «Утеха!» —
Твердят мужики меж собой.

В отличие от Мороза, принимающего устрашающий облик, чтобы попугать «бабенок» и потешить себя, Славянка, напротив, «утешает» «мужиков». Это еще не христианское утешение, но от новообращенной языческой богини трудно ожидать большего. Знаменательно, что она делает это бескорыстно, т.е. как бы приносит себя в жертву людям.

О втором шаге на этом пути говорится в следующем четверостишии: «В беде не сробеет — спасет: ... В горящую избу войдет!». Славянка еще не отдает свою жизнь за людей, как Спаситель, но уже подвергает ее смертельному риску, как пожарный-спасатель.

Итак, после подразумеваемого проклятия в явном виде звучит тема утешения и спасения, решаемая в бытовом плане.

К этой же теме автор вновь возвращается после слов «внутренней силы печать». И снова в следующем четверостишии еще менее героическую картину «спасения»:

В ней ясно и крепко сознание,
Что все их спасенье в труде,

И труд ей несет воздаянье:
Семейство не бьется в нужде...

и далее детализирует ее на таком же бытовом уровне:

Всегда у них теплая хата,
Хлеб выпечен, вкусен квасок,
Здоровы и сыты ребята,
На праздник есть лишний кусок.

И последняя сцена, свидетельствующая о полном обращении язычницы-Славянки в христианство, представлена в двух последних четверостишиях четвертой главы:

Идет эта баба к обедни
Пред всею семьей впереди:
Сидит, как на стуле, двухлетний
Ребенок у ней на груди,

Рядком шестилетнего сына
Нарядная матка ведет...
И по сердцу эта картина
Всем, любящем русский народ!

Славянка идет в Храм, на богослужение («к обедни»), но она шествует одна, занимая место отца семейства («пред всею семьей впереди»). Муж, если он есть, плетется позади или стоит в стороне.

Наблюдаемая картина означает, что Господь «вспомнил» о Славянке и возвратил ей прежнюю свободу — снял оковы семейного рабства. (Судьба сбросила с нее «три тяжкие доли»). Она не должна больше «до гроба рабу покоряться». Муж-раб либо умер, либо оказался в подчинении у жены. Это означает одновременно, что Славянка вернулась, на новом уровне, к исходному состоянию свободной амазонки.

Такова, судя по тексту, прозреваемая автором перспектива идеального мироустройства. Фактически он высказывает простую мысль: если красивую и сильную женщину избавить от мужского гнета, то со всем остальным она легко справится сама.

Не случайно современники оценивали творчество Некрасова как «социальный протест». Протест действительно звучал, но не социальный (точнее — не только социальный), а гораздо более радикальный и несколько в другой плоскости — протест против семейного закабаления женщины. Он прозвучал всего два года спустя после официальной отмены крепостного права в России (поэма закончена в 1863 году). На этом фоне трудно осознать, что автор двигался не по наезженной колее «критики крепостного строя», а решал новую задачу. Эта задача в наше время называется проблемой эмансипации. Она становится все более актуальной по мере того, как женщины приобретают экономическую самостоятельность.

Отмену крепостничества Некрасов воспринял, по-видимому, как начало возрождения (т.е. восстановления прежних, более архаичных форм) общественных (в том числе — семейных) отношений на новой основе. Одним из наиболее впечатляющих примеров прежних форм «свободной семьи» служили мифические амазонки, а «свободный труд» физически здоровой и «ловкой» ко всякой работе женщины вполне мог способствовать воскрешению этого стиля жизни.

Едва ли Некрасов конструировал образ русской амазонки вполне сознательно. Скорее всего, к этому идеалу его привела логика мифа.

3.2 Вторая пара: юродивый и схимница

3.2.1 Юродивый

Эту новую группу персонажей мы выделяем в категорию «божьих людей». Они занимают как бы промежуточное положение между бессмертными богами и смертными людьми и выступают в роли своеобразных вестников грядущих событий.

Первый из них — «дурак деревенский». Он попадает на встречу родителям покойного Прокла, когда они возвращаются вечером домой. Весь день до этого «старики» были заняты подготовкой к похоронам сына. Вот как описано в седьмой главе появление «дурака», его внешний облик и поведение:

Деревня еще не открылась,
А близко — мелькает огонь.

Старуха крестом осенилась,
Шарахнулся в сторону конь —

Без шапки, с ногами босыми,
С большим заостренным колом,
Внезапно предстал перед ними
Старинный знакомец Пахом.

Прикрыты рубахою женской,
Звенели вериги на нем;
Постукал дурак деревенский
В морозную землю колом,

Потом помычал сердобольно,
Вздыхнул и сказал: «Не беда!
На вас он работал довольно!
И ваша пришла черед!»

Мать сыну-то гроб покупала,
Отец ему яму копал,
Жена ему саван сшивала —
Всем разом работу вам дал!..»

Опять помычал — и без цели
В пространство дурак побежал.
Вериги уныло звенели,
И голые икры блестели,
И посох по снегу черкал.

Пахом, оказывается, «старинный знакомец» крестьянской семьи. Он внезапно появляется из темноты, чем пугает «старуху» и останавливает, как можно догадаться, «коня». Савраска «шарахнулся в сторону» и увяз, вероятно, в сугробе, а Пахом использовал эту короткую остановку для произнесения довольно странных слов.

Первая странность состоит уже в том, что он заговорил *членораздельно*. До этого он «помычал сердобольно» и после «опять помычал». Создается впечатление, что обычно Пахом ведет себя как бессловесная скотина, а тут он вдруг заговорил. Вторая странность — детальная осведомленность «деревенского дурака» о происходящем, граничащая со всеведением. Третья — форма и содержание его речи. По форме она состоит из одних восклицаний (каждое предложение оканчивается восклицательным знаком), а по смыслу выражает мстительное удовлетворение. Такое мог бы сказать соседский конь по поводу смерти хозяйского жеребца, довольный тем, что хотя бы в соседней семье все переменялось: отныне не его четвероногий собрат безвозмездно работает на крестьянскую семью, а люди возвращают долги его «брату».

Откуда у Пахома все эти странности? Ссылка на то, что он — «дурак деревенский», мало что объясняет, а главное, это наименование не вполне точное. Вериги на теле позволяют считать его не «дураком», а «убогим» («божьим человеком»). Подразумевая указанное значение, назовем этого персонажа, по исполняемой роли, Юродивым.

Помимо вериг, на смысл этого образа прямо указывает его внешний вид. Юродивый выглядит как настоящая карикатура на силача и красавца Мороза.

Как правило, Мороз предстает одетым в длинную шубу, шапку и валяные сапоги. Юродивый показан раздетым: «Без шапки, с ногами босыми...», причем босоноготь подчеркнута: «И голые икры блестели...» А единственный его наряд — «женская рубаха», служит издевательским намеком на длиннополую шубу, более обычную для женщин, чем для мужчин. (Возможно, впрочем, это намек на его бесполость или напротив — обоеполость).

«Посох» в руке — это пародически преувеличенный символ «царской власти» Мороза — «ледяной булавы». (Возможно также, «большим заостренным колом» он «заостряет» наше внимание на своих мужских достоинствах, как «женской рубахой» — на женских, т.е. намекает на ту же обоеполость).

Бесцельные перемещения «в пространстве», да еще и «бегом», комически повторяют прежнюю размеренную «сторожевую службу»: «Мороз-воевода дозором / Обходит владенья свои...»

Весьма показательны различия в форме и содержании «речей» Мороза и Пахома. Мороз, можно сказать, «идет и поет»: «И сам про себя удалую, / Хвастливую песню поет...», демонстрируя тем самым верх довольства собой. Пахом — «бежит и мычит», а когда говорит восклицательными предложениями, то сквозящие в них мстительные нотки свидетельствуют о стойком недовольстве своим положением.

Различаются они и «звуковым сопровождением». Мороз, подобно свободным стихиям, неотличимо проявляется в шуме ветра и плеске вод: «Не ветер бушует над бором, / Не с гор побежали ручьи...», а Пахом, подобно каторжнику, распознается по «унылому звону вериг». Кто же такой Пахом?

По совокупности указанных сходств и различий можно сделать вывод, что Пахом — родной брат (возможно даже — близнец) Мороза. Этим объясняются многие странности его поведения (всеведение, командный голос, прерывающий «мычание», бессмысленное патрулирование территории и т.п.) и нынешнее жалкое положение.

Обличье юродивого скрывает не «божьего человека», а известное языческое божество (отсюда и характеристика — «старинный знакомец»). Несмотря на большую древность, оно сохранило прежние качества. На его силу указывает имя Пахом, означающее, в дословном переводе с греческого, «толстоплечий». На Руси о таких говорили — «косая сажень в плечах». Этот «Пахом» не только атлетически сложен, но и необычайно вынослив — он всю зиму ходит по снегу босиком.

Такая «холодостойкость» напоминает, по контрасту, «термоустойчивость» Славянки. Она же вспоминается, когда Пахом «останавливает коня». Все это, в сочетании с надетой на него «женской рубашкой», — приметы божественного андрогина (существа, сочетающего в себе мужское и женское начало), способного рождать «из себя». (Так Зевс из головы родил Афину сразу в полном вооружении).

Надетые на него «вериги» дают понять, что языческое божество подверглось христианизации: прежний кумир повержен («повязан»). Однако до полного «перевоспитания» еще далеко. Он явно не видит «спасенья в труде» ни для себя, ни для Прокла, а мечтает о восстановлении своего верховного положения. Поэтому с удовлетворением отмечает инверсию ситуации: «На вас он работал довольно! / И ваша пришла череда!». Это дает надежду на реванш.

А его ревнивое отношение к семье Прокла наводит на мысль: уж не братья ли они?

3.2.2 Схимница

Вторая из «божских людей» — «схимница». Автор остается верен принципу выборочной женской безымянности и не называет ее имени. Схимница попадает навстречу Дарье, пришедшей в монастырь за чудотворной иконой. С помощью этой иконы Дарья надеется спасти заболевшего мужа. Вот как описывает сама Дарья эту встречу (глава 27):

Долго меня продержали —
Схимницу сестры в тот день погребали.

Утренья шла,
Тихо по церкви ходили монашины,
В черные рясы наряжены,
Только покойница в белом была:

Спит — молодая, спокойная,
Знает, что будет в раю.
Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою!

В личико долго глядела я:
Всех ты моложе, нарядней, милей,
Ты меж сестер словно горлинка белая
Промежду сизых, простых голубей.

В тексте поэмы Схимница появляется после Юродивого (20 глав спустя), а хронологически — на день раньше. Следовательно, именно ее следует назвать первым «божским человеком». Но после «разоблачения» Юродивого невольно возникает вопрос: а какова роль Схимницы?

Напомним, что Дарья встречает покойную Схимницу рано утром, а в тот же день, поздно вечером, умирает ее муж. На первый взгляд, Схимница выступает как предвестник (вестник = ангел) смерти Прокла. На это намекает следующее четверостишие:

В ручках чернеются четки,
Писанный венчик на лбу.
Черный покров на гробу —
Этак-то ангелы кротки!

Но если приглядеться более внимательно к тому ряду событий, который венчает эта встреча, то становится очевидно: таинственная Схимница не только предвестник (или вестник = ангел) смерти, но и ее организатор.

Дарья, в надежде спасти умирающего мужа, отправляется в монастырь за чудотворной иконой. У нее есть все основания надеяться на помощь «владычицы» и ее «целебную силу», уже неоднократно продемонстрированную:

К ней выносили больных и убогих...
Знаю, владычица! знаю: у многих
Ты осушила слезу...

Монастырь расположен «за лесом», «верстах в тридцати от села». Она выходит поздно вечером, идет всю ночь и к утру достигает его стен. По дороге ее преследует «нечистая сила»:

К полночи стало страшней, —
Слышу, нечистая сила
Залотошила, завывала,
Заголосила в лесу.
<...>
Слышу я конское ржанье,
Слышу волков завыванье,
Слышу погоню за мной...

Эта «сила» пытается остановить Дарью тем же способом, каким Пахом, сутки спустя, остановил Савраску — внезапным испугом. Первоначально, на короткое время, это удается. Дарью пугает и останавливает зрелище падающей звезды: «К утру звезда золотая / С Божьих небес / Вдруг сорвалась — и упала <...> Дрогнуло сердце мое <...> ... ноженьки стали / Силюсь идти, а нейдю!», Но она, с помощью «крестного знамени», преодолевает парализующий страх и продолжает путь: «Я осенилась крестом / И побежала бегом...»

Вторую попытку «нечистая сила» предпринимает у самых ворот монастыря:

Вот и стена монастырская!
Тень уж моя головой достает
До монастырских ворот.

Я поклонилась земным поклоном,
Стала на ноженьки, глядь —
Ворон сидит на кресте золоченом,
Дрогнуло сердце опять!

Но и эта попытка не удается. И тогда «нечистая сила» меняет тактику — вместо устрашающего зооморфного облика она принимает вид спящей девушки («Спит — молодая, спокойная...») — «нарядной» и «милой» покойницы. Можно сказать, что «черный ворон» превратился в «белую горlinkу» и тем достиг цели. «Долго меня продержали», — подтверждает Дарья. Настолько долго, что когда она «воротилась с иконой» домой, было уже слишком поздно:

Больной уж безгласен лежал,
Одетый как в гроб, причащенный,
Увидел жену, простонал
И умер...

Итак, безымянная Схимница, встреченная Дарьей на пути к чудотворной иконе — это уже третий, после «упавшей звезды» (не Люцифера ли?) и Ворона (ангела Ада?), представитель «нечистой силы», или третья ее ипостась. С Люцифером ее роднит исходная «выделенность» в лучшую сторону: он, до падения, был самым светлым ангелом, а она, до погребения, выглядела «моложе, нарядней, милей» всех окружающих ее «сестер». С Вороном ее связывает «зооморфное сходство»: в человеческом облике она продолжает напоминать птицу. Но что это за «птица»?

Автор первоначально отмечает белый цвет одежд Схимницы: «Только покойница в белом была...», затем указывает на белый цвет ее кожи («белая ручка») и в заключение сравнивает ее всю с «горlinkой белой». Такой акцент на белоснежности «оперения» позволяет сделать вывод, что настоящее имя Схимницы — Зима.

«Зима доконала его!..» — таково заключительное мнение «народа» о причине смерти Прокла, высказанное «без лишних речей» в день похорон, во время выноса тела. Этой фразой оканчивается 11-я глава, а рассмотренный выше материал 26-й и 27-й глав показывает, что «народ» был прав.

В образе «нечистой силы», сочетающей в своем облике языческую и христианскую символику, на этот раз предстает прежнее божество — Мороз в своей женской ипостаси. Он уже не раз «канал» Прокла ранее, пытаясь заморозить и напугать, для чего прикидывался то Метелью (она), то Волком (он):

Слыхал ты в январские ночи
Метели пронзительный вой
И волчьи горящие очи
Видал на опушке лесной;

Продрогнешь, натерпишься страху,
А там — и опять ничего!

(На «ты» в данном случае автор обращается к Савраске, но поскольку они в дороге составляют с Проклом неразлучную пару, то все происходящее непосредственно касается обоих).

А на этот раз «доконал» в два приема. Сначала он его надолго *остановил* — поставил «в сугроб» и тем простудил, а потом лишил помощи чудотворной иконы, изобретательно останавливая уже Дарью на пути в монастырь. Только вместо волчьих глаз и воя метели она слышала сразу «волков завыванье» — звук, воскрешающий оба прежних образа.

Мотив обреченности Прокла на смерть от неизлечимой болезни присутствует с самого начала. Автор называет его «покойником», когда он, «наполненный огнем», еще жив:

Случилось в глубоком сугробе
Полсуток ему простоять,
Потом то в жару, то в ознобе
Три дня за подводой шагать:

Покойник на срок торопился
До места доставить товар.
Доставил, домой воротился —
Нет голосу, в теле пожар!

Поэтому, вероятно, та же Метель («метелица») в день его похорон «воет» не победно-торжествующе, а по-прежнему «сурово»:

Сурово метелица выла
И снегом кидала в окно,
Невесело солнце всходило:
В то утро свидетелем было
Печальной картины оно.

Савраска, запряженный в сани,
Понуро стоял у ворот;
Без лишних речей, без рыданий
Покойника вынес народ.

Легкая победа не приносит радости, да и не вся еще крестьянская семья «выморожена». Наступление «нечистой силы» только начинается.

Итак, общим прообразом образов как Юродивого, так и Схимницы является все тот же Мороз, представленный, как и прежде, в двух ипостасях. Но если ранее эти две его стороны отличались друг от друга как Небо от Земли (в мифологическом контексте), то сейчас они отличаются как «чистые» от «нечистых», что свидетельствует о прогрессирующей христианизации мифа.

Анализ второй пары действующих лиц позволяет несколько дополнить картину, открывшуюся с высоты первой ступеньки «лестницы».

Средневековое Возрождение воскресило Античность, а Возрождение в период Античности должно воскресить еще более архаичные нравы и верования. Некрасов, по-видимому, интуитивно ощущал эту логику и, бессознательно следуя ей в конструировании художественных образов, показал, какие сдвиги могут последовать в общественном сознании после отмены крепостного права (аналога античного рабства). Следует ожидать, что «пережитки» языческих культов, сохранившиеся в народных верованиях и «освобожденные» вместе с поверхностно христианизированным крестьянством, будут возрождаться в новых формах и могут перекрыть главное русло культурного развития общества. Как всякий настоящий поэт, Некрасов гениально предвосхитил грядущее. Спустя несколько десятилетий главный храм страны был взорван, и началась «пятилетка безбожества», длившаяся более полувека.

3.3 Третья пара: старик и старуха

Престарелые родители Прокла описаны очень скупо. У «старухи» - матери нет ни имени, ни облика, и только «старик» - отец представлен более отчетливо. Но поскольку и его имя прямо не называется, будем называть его Старик.

Впервые мы видим его на кладбище, во время выбора удобного места для могилы («Чтоб солнце играло кругом»). Примечателен его внешний вид:

В снегу до колен его ноги,
В руках его заступ и лом,

Вся в инее шапка большая,
Усы, борода в серебре.
Недвижно стоит, размышляя,
Старик на высоком бугре.

Так мог бы выглядеть Юродивый, если бы оделся и прихватил «заступ» (лопату с короткой поперечиной сверху).

Рядом со Стариком появляется Ворона:

Ворона к нему подлетела,
Потыкалась носом, прошлась:
Земля как железо звенела —
Ворона ни с чем убралась...

Не тот ли это Ворон, который еще позавчера «сидел на кресте золоченом» у стен монастыря? Не его ли появление так напугало Дарью? Похоже, что «нечистая сила» продолжает внимательно следить за ходом событий («держат их под контролем», как это сейчас называется).

Превращение Ворона в Ворону объясняется принципом диссимметрии, которого придерживается автор при составлении пар: они должны отвечать схеме «Он и Она» хотя бы грамматически. Новая пара «Старик и Ворона» диссимметрична прежней — «Дарья и Ворон».

Но еще более примечательно *действие*, выполняемое Стариком. Символически оно воспроизводит отцовскую функцию, но по смыслу прямо противоположно:

Из рук его выскользнул лом
И в белую яму скатился,
Старик его вынул с трудом.

Столь же противоположны, по «материнскому смыслу», действия Старухи: она не зачинает и метачивает младенца, а покупает и привозит гроб для умершего сына.

Повторение «родительских» действий по отношению к умершим детям свидетельствует не просто о нарушении естественного хода событий («распаде связи времен»): оно указывает на произошедший *сдвиг во времени*. Старшее поколение заполняет собой разрыв между прошлым и будущим, наступивший в результате выпадения настоящего — гибели взрослых-детей «в расцвете сил».

3.4 четвертая пара: Прокл и Дарья

3.4.1 братья-славяне

О внешности Прокла в тексте поэмы имеется три свидетельства. Во-первых, покойного, лежащего «на белом сосновом столе» и уже «обряженного», описывает сам автор:

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода...

Обратим внимание на «Красивое, чуждое муки / Лицо...»

Во-вторых, Дарья, вспоминая его еще живого и здорового, отмечает его силу: «Сила-то в нем богатырская...»

В-третьих, со слов рыдающей родни мы узнаем, что, помимо красоты и силы, он превосходил окружающих еще и ростом: «Пригожеством, ростом и силой / Ты ровни в селе не имел», т.е. и метрические размеры его были выше средних.

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что Прокл — языческое божество, обращенное в христианство. Он сохранил первые два из четырех прежних отличительных признаков — Красоту

и Силу (и связанные с этим несколько более крупные размеры тела), но утратил способность к Оборотничеству (превращению в другие существа) и Бессмертие.

Впрочем, из причитаний «родни» создается впечатление, что прежние способности утрачены не окончательно. Обвинением в сохранении языческих привязанностей звучат следующие слова:

Что ж мало гулял ты по свету?
За что нас покинул, родной?
Одумал ты думушку эту,
Одумал с сырою землей —

Одумал — а нам оставаться
Велел во миру сиротам...

Прокла обвиняют, по существу, в том, что он не умер естественной смертью, как положено христианину, а предварительно сговорился с «сырой землей», чтобы «дезертировать» с ее поверхности и укрыться в материнском лоне. К нему обращаются так, словно он только притворился мертвым, только приготовился «сбежать» из новой семьи в старую. Поэтому звучит призыв вернуться («встать») и доделать, ради жены и детей, уже начатую работу:

Ее не жалеешь ты, бедной,
Детей не жалеешь... Вставай!
С полоски своей заповедной
По лету сберешь урожай!

Насколько основательны обвинения «родни» в том, что Прокл пытается уклониться от исполнения главной «заповеди» — работать «в поте лица»? Внешнее сходство Мороза, Пахома и Прокла наводит на мысль, что все они братья. Невольно вспоминаются три брата, живущие на земле с незапамятных времен, — Зевс, Посейдон и Аид, сыновья Хроноса. Так древние греки визуализировали для себя одну из структур сознания — архетип троичной организации. В христианстве это образ Св.Троицы. В личной мифологии Некрасова эта же структура получила «комбинированное» (точнее — химерическое) отображение. Греческие боги и герои были им «русифицированы» и частично обращены в христианство. Это и заложило основы будущего конфликта.

Меньше всего изменился Зевс. При переносе на русскую почву он получил новое имя Мороз и сохранил верховную власть.

Сильнее других пострадал Посейдон. На русской равнине, напоминающей море только своей широтой, он оказался не у дел. От его трезубца остался один «заостренный кол», а сеть, которой он ловил рыбу, превратилась в сеть для ловли человеков. В нее он сам и попал, о чем свидетельствуют надетые на него вериги. Под именем Пахом, намекающим на былую силу и могущество, он бродит, как и прежде, босиком. Такой способ передвижения по застывшей земле еще больше превращает его в подвижника, но чисто внешне. Он не простил обид, на что указывает мстительная тональность его речей. Его нынешнее уничтожение — паче гордости.

Наиболее гармоничные перемены произошли с Аидом. Он принял христианство, но сохранил красоту и силу греческого бога (и несколько более крупные, по сравнению с обычным человеком, размеры). Остался ли у него интерес к подземному царству (царству мертвых), которым он когда-то владел, вопрос дискуссионный. Возможно, подозрения «родни» не безосновательны, но причина его смерти, как нам представляется, в другом. Это конфликт со старшим братом — Морозом. (Разделение братьев по «старшинству» — чистая условность, введенная для удобства).

Мог ли Мороз спокойно наблюдать за «семейной жизнью» Прокла, опутанного невидимыми цепями не менее прочно, чем Пахом — железными? Разве не пределом морального и физического унижения и показателем полной потери чести и достоинства выглядела, в глазах языческого божества, повседневная «трудовая деятельность» младшего брата? Даже Пахом, образец христианского смирения и самоотречения, высказывал «дурацкую» мысль, что Прокл «перетрудился» на семью. Стоит ли удивляться после этого, что Мороз предпринял все, от него зависящее, чтобы вернуть брата в родной дом — аид?

Далеко не сразу, как мы видели, но это ему удалось. Прокл оказался сначала — в белом (надо полагать) сугробе, затем — «на белом сосновом столе», причем в «рубашке холщовой» (из выбеленного холста?) и наконец — «в белой яме». (Тени в царстве Аида — белые, потому что смерть, по представлениям древних греков, наступала от потери крови).

Судя по длине бороды: «до (кистей) рук», он не такой уж молодой. Ему далеко за двадцать, но едва ли за сорок. Вероятнее всего, лет 30 — 35. Совпадение с предполагаемым возрастом Христа едва ли преднамеренное.

А кто же такие, в этом мифологическом контексте, родители Прокла? Это подручные Харона, помогающие переправе через Стикс. Они встречаются на «том» берегу, где выкопана могила и куплен гроб, и переправляются через «речку» на «этот», где находится непогребенный покойник:

В овраге, у речки Желтухи,
Старик свою бабу нагнал
И тихо спросил у старухи:
«Хорош ли гробок-то попал?»

О цвете воды Стикса нет достоверных сведений. Возможно, что автор прав — она желтая.

Они выступают и в роли проводников в царство мертвых, шествуя впереди похоронной процессии: «Чу! два похоронных удара! <...> Убитая, скорбная пара, / Шли мать и отец впереди...»

Не случайно они бесследно исчезают после похорон, когда их помощь особенно необходима молодой вдове, оставшейся в одиночестве, с двумя малолетними детьми на руках. Казалось бы, «старуха» могла бы присмотреть за внучатами, пока ее сноха едет в лес за дровами. Но Дарье приходится оставлять детей у соседки: «А Дарья домой воротилась... Торопится печь затопить, / Ан глянь — ни полена дровишек! ...Покинуть ей жаль ребятишек... Да времени нету на ласки. / К соседке свела их вдова. / И тотчас, на том же савраске, поехала в лес, по дрова...»

Куда же подевались «старики»? Они остались там, откуда пришли — в Аиде, и одновременно — в более далеком, дохристианском прошлом, когда могилы отмечали не крестами, а украшали каменными изваяниями. В этой роли и появляется напоследок отец Прокла:

Высокий, седой, сухопарый,
Без шапки, недвижно-немой,
Как памятник, дедушка старый
Стоял на могиле родной!

Заметим, что в первый раз он больше напоминал старшего брата — Мороза, а сейчас, «без шапки», становится похожим и на среднего — Пахома, не говоря уже о само собой разумеющемся сходстве с умершим сыном Проклом. Если у всех трех братьев один «священный» отец (так переводится с греческого имя Себастьян), то настоящее имя этого «старика» — Хронос.

3.4.2 Три сестры

О том, что крестьянка Дарья — типичный представитель «величавых славянок», автор сообщает сразу же. Закончив в четвертой главе описание этого «типа», он начинает пятую такими словами:

И ты красотой дивила,
Была и ловка, и сильна,
Но горе тебя иссушило,
Уснувшего Прокла жена!

Дарью, следовательно, отличают Красота и Сила. Ее «удивительную красоту», как будет показано ниже, еще можно вообразить, а былую «ловкость и силу» трудно представить. У этой «иссушенной горем» женщины хватает решимости, вернувшись после похорон с кладбища, тут же отправиться в лес за дровами и нарубить их столько, что вывезти сразу все оказывается невозможным: «Господи! сколько я дров нарубила! / Не увезешь на возу...» Какова же она была в расцвете сил?

О «походке» и «взгляде царицы» говорит само имя крестьянки. Дарья — женская форма от имени Дарий, которое носили известные персидские цари. В этом контексте имя Дарья «переводится» на русский язык как «верховная правительница» или «царица».

О Славянке говорилось: «В беде не сробеет — спасет ... В горящую избу войдет!». И Дарья теми же словами говорит о себе: «Я не сробела — пошла...», вспоминая, как отправилась ночью за чудотворной иконой, чтобы «спасти» тяжело заболевшего мужа.

Случайно или нет, но подразумеваемая «беда» в обоих случаях — это распространяющийся Огонь. Он видим как яркое Пламя (горящая изба), либо ощущаем как невидимый Жар («в теле пожар»). Не Дарья ли «сражается с огнем» как в первом, так и во втором случае? Если это так, то безымянная Славянка и Дарья — одно и то же лицо.

В пользу этого предположения говорит сходство состава их семей — количество, пол и возраст детей. Различие только в том, что у Славянки дети различаются по возрасту: «Сидит как на стуле, двухлетний / Ребенок у ней на груди, / Рядком шестилетнего сына / Нарядная матка ведет...» А у Дарьи дети различаются по именам, но, судя по поведению, их возраст примерно такой же.

Старшего сына Дарьи зовут Григорий. Он ведет себя как дошкольник или младший школьник:

«Бог помочь! А где же Гришуха?» —
Отец мимоходом сказал.
«В горохах», — сказала старуха.
«Гришуха!» — отец закричал...

<...>

«Бежит!.. у!.. бежит, постреленок,
Горит под ногами трава!» —
Гришуха черен, как галчонок,
Бела лишь одна голова.

Крича, подбегает вприсядку
(На шее горох хомутом).
Попотчевал бабушку, матку,
Сестренку — вертится व्यюном!

Младшую дочь зовут Мария (Маша). Ее поведение описано столь же выразительно:

...на полном мешке
Красивая Маша, резвушка,
Сидела с морковкой в руке.

<...>

Машутка отцу закричала:

«Возьми меня, тятка, с собой!» —
Спрыгнула с мешка — и упала,
Отец ее поднял. «Не вой!..

Так может вести себя (упасть и заплакать) ребенок четырех-пяти лет.

Создается впечатление, что дарьины дети года на два старше детей Славянки. Но сходство их количества (двое), разнообразия (мальчик и девочка), возрастного соотношения (старший сын и младшая дочь) позволяет сделать вывод, что перед нами одна и та же семья, запечатленная с интервалом примерно в два года. Напрашивается вывод, что Славянка — это «портрет Дарьи в молодости». На это, казалось бы, намекает и сам автор, когда, описывая царственный облик Славянки, упоминает портретную раму: «Лицо величаво, как в раме, / Смуценьем и гневом горит...»

Но только ли «портрет»? Подобное сходство — не редкость среди родных сестер. А кроме того, как ни мала разница в возрасте их детей, она хорошо коррелирует с «сезонными» различиями между Славянкой и Дарьей. Если Славянка напоминает солнечное лето, то Дарья — дождливую осень: «Как дождь, зарядивший надолго, / Негромко рыдает она...»

Невольно вспоминается третий член этого ряда — безымянная Схимница — белая Зима. Она же — самая молодая из всех: «Всех ты моложе...» Похоже, что Дарья — одна из «трех сестер», а именно — средняя. После смерти мужа она еще сохраняет следы былой красоты т.е. остается похожей на старшую сестру Славянку, как ранняя осень на лето. Но уже во время похорон становится неотличима (как поздняя осень — от зимы) цветом лица и головного убора от своей младшей сестры — Схимницы:

И, правя савраской, у гроба
С вожжами их бедная мать

Шагала... Глаза ее впали,
И был не белей ее щек
Надетый на ней в знак печали
Из белой холстины платок.

Схимница в гробу, как мы помним, выглядела краше.

3.4.3 Второе замужество Дарьи Прокловой

Прокл и Дарья, на первый взгляд, идеально подходят друг другу. У Дарьи две сестры — старшая и младшая, и у Прокла два брата. Дарья занимает «среднее положение» между ними, и Прокл выбрал «среднюю позицию» между закоренелым язычником Морозом и впавшим в юродство Пахомом. Но семейная пара все-таки распадается в силу глубоких различий в «природе» мужа и жены.

Прототипы Прокла и его братьев — языческие божества, а прототипы Дарьи и ее сестер — времена года. Языческие божества — это образы явлений природы, которым уже придан антропоморфный (преимущественно — мужской) облик, а временам года этот этап «превращения в человека» еще только предстоит. Поэтому, вероятно, мужские персонажи, даже эпизодические («староста Сидор Иванович», «ходебщик сергачевский Федя»), имеют личные имена, а женские, в большинстве своем, остаются безымянными.

Существующий порядок вещей выражается в смене времен года в определенной последовательности, а принцип парности, которого придерживается автор, требует, чтобы у каждого брата была сестра, а у каждого мужа — жена. Совмещение этих принципов диктует сезонное чередование семейных пар.

Эту перемену в судьбе Дарьи мы и наблюдаем. Похоронив мужа, она отправляется в лес за дровами и там, в реальном плане — обессиленная, замерзает, а в символическом — в тот же короткий зимний день, еще до захода солнца, выходит замуж за Мороза.

Реальный план повествования насыщен семантикой смерти:

Едва ее ноги держали,
 Душа истомилась тоской,
 Настало затишье печали —
 Невольный и страшный покой!

Стоит под сосной чуть живая,
 Без думы, без стона, без слез.
 В лесу тишина гробовая —
 День светел, крепчает мороз.

Столь же реалистично описана сцена любовного соединения с Морозом-воеводой. Свои «ухаживания» он начинает с пения песни, в которой описывает себя как сильного и красивого парня:

«Вглядись, молодлица, смелее,
 Каков воевода Мороз!
 Навряд тебе парня сильнее
 И краше видать привелось?..»

В этой же песне он приглашает Дарью на совместное «царствование», которое планируется только до лета: :

Войди в мое царство со мною
 И будь ты царицею в нем!
 Поцарствуем славно зимою,
 А летом глубоко уснем.

Это вполне естественно для языческого божества, которое не умирает, а надолго засыпает и потом пробуждается. И Дарья принимает предложение — входит в его царство — застывает: «А Дарья стояла и стыла / В своем заколдованном сне...» Но это происходит в самом конце, а прежде она «отдается» песне:

Душой улетаю за песней,
 Она отдалась ей вполне.
 <...>

В ней кроткая ласка участия,
 Обеты любви без конца...
 Улыбка довольства и счастья
 У Дарьи не сходит с лица.

А затем Мороз, «разогрев» Дарью своим «теплом», неожиданно превращается в Прокла, замыкая, тем самым, все прочерченные ранее линии сходства «братьев-славян»:

И вот перед ней опустился!
 «Тепло ли?» — промолвил опять
 И в Проклушку вдруг обратился,
 И стал он ее целовать.

В уста ее, в очи и в плечи
 Седой чародей целовал
 И те же ей сладкие речи,
 Что милый о свадьбе, шептал.

И так-то ли любо ей было
 Внимать его сладким речам,
 Что Дарюшка очи закрыла,
 Топор уронила к ногам...

В итоге Дарья становится похожа на покойную Схимницу, замыкая, в свою очередь, линию сходства «трех сестер»:

Улыбка у горькой вдовицы
Играет на бледных губах,
Пушисты и белы ресницы,
Морозные иглы в бровях...

Не сбылись предсказания соседок о том, «Что ждут ее черные дни. / «Жалеть ее некому будет». «Молодой вдовой» она успела побыть буквально час или два, пока заготавливала дрова. Так автор ее и называет в этот период: «Наплакавшись, колет и рубит / Дрова молодая вдова». А до этого он упорно именовал ее «женой» покойного: «Но горе тебя иссушило, / Уснувшего Прокла жена!». И теперь она «жена», но уже не Прокла, а Мороза. Руководствуясь принятым правилом наименования жены «по мужу», можно сказать, что Дарья Проклова сменила фамилию и стала Дарьей Морозовой.

Для чего так срочно потребовалось создавать новую пару молодоженов? Эту необходимость диктует логика смены времен года и принцип гетеросексуальной парности, которого придерживается автор. Нарушение этого принципа по отношению к временам года грозит неурожаем.

А кроме того, в кого превратилась бы Дарья, окончательно утратив красоту, ловкость и силу? Это была бы безобразная, неуклюжая и беспомощная женщина «типа» Старуха. Один из представителей этого «типа» уже имеется, поэтому второй был бы лишним.

3.5 Пятая пара: Григорий и Мария

3.5.1 Отец и сын

Гришутка пока еще мальчик, очень быстрый («постреленок») и подвижный («вертится вьюном»). Когда вырастет, он станет еще и сильным, уверена мать: «Вырастет крепок и плотен...» и ко дню свадьбы превратится в писаного красавца: «Кудри сама расчесала я Грише, / Кровь с молоком наш сынок-первенец...» По-видимому, со временем, он будет все более походить на отца.

А на кого походил его отец? Судя по внешности, он напоминал былинного богатыря. Но предвзятое описание его облика, автор в первую очередь подчеркивает, что скончался земледелец: «Уснул, потрудившийся в поте! / Уснул, поработав земле!». Показательно в этом плане имя его сына (Григорий — искаженное от Георгий), означающее, в переводе с греческого, земледелец. Оно свидетельствует, что сын — прямой продолжатель дела отца «на земле».

Занятия отца (хозяина) складывались из летних и зимних работ, причем все они выполнялись совместно с Савраской:

С хозяином дружно старался,
На зимушку хлеб запасал...
<...>

Когда же работы кончались
И сковывал землю мороз,
С хозяином вы отправлялись
С домашнего корма в извоз.

Однако их отношения не всегда строго следовали схеме «хозяин и работник». Нередко Прокл сам «припрягался» к возу, как бы превращаясь тем самым во второго Савраску: «Проклушка пеш идет, в рытвине крестится, / К возу на горочке сам припрягается».

Совместный труд зимой и летом настолько их «сдружил», что превратил как бы в одно существо. Особенно показательна 11-я глава, в конце которой повествование о Прокле и Савраске тесно переплетается. Она начинается со сцены выноса тела покойного Прокла, а продолжается описанием истории жизни Савраски, полной и лишений и радостей, и завершается четверостишием, из которого следует, что прежде они вместе с хозяином выходили из суровых испытаний, а на этот раз выжил только один.

Создается впечатление, что Савраска — это посмертная форма существования Прокла, которая гораздо более адаптирована к крестьянской жизни. Из пары «хозяин и работник» выжил сильнейший. Поэма начинается со слов «Савраска увяз в половине сугроба...», т.е. с символического повторения сцены, когда в сугробе надолго «увяз» его хозяин: «Случилось в глубоком сугробе / Полсутков ему простоять...» «Хозяин» после этого заболел и умер, а «работник» продолжает трудиться на благо «родни».

Вот и Прокл, по мнению Пахома, был таким же «работником», а совсем не «хозяином» в своей семье. В словах юродивого звучит несправедливая, но сейчас лучше понятная ревность брата к чужой «родне».

Григорий, законный сын земледельца-отца, унаследует, похоже, не только его внешний облик, но и трудовые («лошадиные») качества. Уже сейчас он бежит, как конь: «Горит под ногами трава...» Так говорят про скакуна, из-под копыт которого поднимаются клубы пыли, напоминающие дым от огня. А на шее у него уже виден хомут, хотя пока и не настоящий: «На шее горох хомутом».

С языческим прошлым, таким образом, будет покончено навсегда. Григорий вступает на путь истинного христианина (крестьянина). Смущает только его сходство не только с Конем, но и с Птицей, очень напоминающей Ворону: «Гришуха черен, как галчонок...» Не означает ли это, что у «нечистой силы» всегда остаются шансы на реванш?

3.5.2 Мать и дочь

Времена года, как прообразы женских образов поэмы, примечательны в двух отношениях — мифологическом и количественном. Принимая во внимание известную греческую мифологию, их можно назвать «лика́ми Времени» или «дочерями» (ипостасями) Хроноса. У всех действующих лиц, следовательно, один отец — Время, и все они в этом смысле — братья и сестры, даже если выступают в ролях мужей и жен или детей и родителей. А число времен года равно четырем. Это заставляет искать «четвертую сестру». Согласно намеченной в поэме тенденции, она должна быть еще более молодой, чем Схимница-Зима, а по качествам похожей на Весну.

По сказанной совокупности признаков сразу обнаруживаем искомый персонаж. Это младшая дочь Дарья — Мария.

Мысленно разговаривая с умершим мужем, Дарья так представляет себе детские игры с участием дочери:

«Голубчик! красавицу нашу
Весной в хороводе опять
Подхватят подруженьки Машу
И станут на ручках качать!

Станут качать,
Кверху бросать,
Маковкой звать,
Мак отряхаты!

Вся раскраснеется наша
Маковым цветиком Маша
С синими глазками, с русой косой!..»

Очевидная связь этой народной игры с комплексом плодородия (в частности — с весенним севом) не нуждается в комментариях. А искусное превращение «четвертой сестры» в «дочь», замыкающее серию «женские лики времени» поражает своим изяществом. Даже трудно представить, как можно иначе показать весеннее возрождение природы, сохраняя и тройную парность «сестер и братьев» (детей Хроноса), и симметрию женских личных имен. «Весенняя» Марья и «осенняя» Дарья противостоят безымянным «летней» Славянке и «зимней» Схимнице. Другой порядок имен противоречил бы «природе вещей»: Лето — «мужского рода» (средний род в русском языке произошел от мужского).

В образе Маши причудливо переплетаются элементы язычества и христианства, причем каждый из них еще и двоятся. Ее христианское имя заставляет вспомнить и раскаявшуюся блудницу, и Богородицу, а во внешнем облике проступают черты и «величавой славянки», и внучки Мороза.

Выше уже говорилось, что «Красивая Маша, резвушка ... сидела на полном мешке ... С морковкой в руке». Красота и резвость (залог будущей ловкости) — это признаки Славянки, а «морковка в руке» у девочки, сидящей «на мешке», отсылает к образу недоделанной снежной бабы.

Эта же сидящая девочка очень напоминает того двухлетнего ребенка, который «сидел, как на стуле», на груди у Славянки. Не Маша ли это «пересела» с одного «стула» на другой? Про двухлетнего ребенка еще нельзя было с полной уверенностью сказать, мальчик это или девочка, а спустя года два-три стало ясно — «красавица».

Итак, оба ребенка своими именами указывают на перспективу дальнейшего течения жизни по христианскому пути, но в своем облике сохраняют языческие черты. Принимая во внимание тот факт, что они осиротели и остались без попечения обращенных в христианство родителей, не исключено, что именно они окажутся первым поколением новых язычников.

3.6 крестьянская семья. Линии развития

3.6.1 Мужская линия и ее начало: Ахиллес

«Стариком» и «старухой» автор называет родителей Прокла, а своих умерших родителей — «отцом» и «матерью». Имя отца Прокла восстанавливается по отчеству, а имя матери остается неизвестным, что повторяет ситуацию с наименованием родителей автора-повествователя. Невольно закрадывается сомнение: не сводные ли братья Прокл и Алексеич?

В пользу этой версии говорят их имена. Прокл (сокращенное от Патрокл) — ближайший друг и соратник Ахилла — храбрейшего из героев Троянской Войны. Переодетый в доспехи Ахилла, он погиб от руки Гектора, решившего, что перед ним Ахилл, во время одного из сражений. Ахилл отомстил Гектору за гибель друга, но и сам пал от стрелы Париса.

Возникает целый ряд почти риторических вопросов. Не является ли «Алексеич» искажением имени Ахиллес? Не свое ли боевое прошлое вспоминает автор, говоря: «Пусть я не был бойцом без упрека...» А упрекнуть себя ему есть за что. Если бы он не обиделся на Агамемнона и не уклонился от сражения, Патрокл остался бы жив, а не погиб в его доспехах. Не стрелу ли Париса он называет «роковой» и не ее ли «отвела» Анна, благодаря чему он жив до сих пор? Не намекает ли его нынешнее имя — Алексеич — своим «искаженным звучанием» на прежнее — Ахиллес?

Возможна и другая версия. Авторское предисловие напоминает не только пролог, но и своеобразный эпилог, написанный много лет спустя, когда весь «первый состав» действующих лиц сошел со сцены. Из трех поколений крестьянской семьи первыми погибли муж и жена (Прокл и Дарья), а вскоре, вероятно, их престарелые родители. В живых остались только отведенные «к соседке» малолетние дети — Григорий и Мария (брат и сестра). От лица повзрослевшего Григория и ведется повествование, а называется он Алексеичем по приемному отцу. Автор, следовательно, не «брат», а «сын» Прокла. А Мария стала Анной, потому что ее полное имя могло быть, к примеру, Марианна. Родная мать называла ее Марией (или Марьей), а приемная стала звать Анной (или Дарьей). В семьях с именами и не такое происходит.

В пользу второй версии говорит тот факт, что к Анне и Дарье автор обращается одинаково («мой друг»), а свои особо доверительные отношения с «крестьянкой» объясняет давним знакомством: «Ты с детства со мною знакома». Это вполне естественно, если крестьянка Дарья (Марья) и его «сестра Анна» — одно и то же лицо.

Так или иначе, но автора-повествователя, при всей гипотетичности его родственных связей, следует рассматривать как члена семьи Прокловых (Морозовых). А Некрасовы в этом контексте — фамилия «соседской» крестьянской семьи, приютившей осиротевшего Гришу.

3.6.2 Женская линия и ее продолжение: Снегурочка

Напомним, что Дарья замерзает беременной, причем на последних месяцах. Это следует из краткого разговора супругов, состоявшегося осенью. «Еще вот такого пострела / Рожай мне, хозяйка, к весне!», — говорит ей Прокл во время сбора урожая. Разговор происходил, судя по выполняемой работе, в конце августа — начале сентября: «Не вся еще рожь свезена, / Но сжата ... А Дарья картофель копала / С соседних полос у реки».

Из ее ответа: «Довольно с тебя одного!», не ясно, известно ли мужу в этот момент о беременности жены, но самой Дарье, как замечает автор в скобках, известно: «(А знала, под сердцем уж билось / Дитя...)».

Если «дитя» действительно «билося», т.е. мать ощущала движения будущего ребенка, то прошло не менее половины срока вынашивания. Следовательно, его рождения надо ожидать уже в середине зимы, к Новому Году. Если же это не более чем образное описание первых симптомов беременности, то ребенок должен родиться только «к весне». В любом случае, под Рождество Дарья была не менее чем на пятом месяце беременности, а более вероятно — не девятом. Кого же готовилась она родить и какое имя получил бы новорожденный?

По списку действующих лиц легко заметить, что первого покойника на женской половине — Схимницу, «уравновешивает» появление второго на «мужской». Смерть Прокла, в свою очередь, нарушает симметрию пары «муж и жена», которая «восстанавливается» со смертью Дарьи. Ее смерть, в свою очередь, опять нарушает симметрию системы.

Исправить положение можно двумя способами: а) либо умертвить еще одного персонажа из мужской линии, б) либо родить дочь, компенсируя сокращение женской.

Автор использует обе возможности, но не до конца. «А теперь — мне пора умирать...», — заявляет он, как бы жертвуя собой. Это сказано в «предисловии», когда никому еще не известно, что он — внутритекстовый «брат» или «сын» Прокла. Однако система действующих лиц уже построена, и принципы ее организации полностью проявились. Они-то и побуждают повествователя выступить с этим заявлением, а не предчувствие скорой смерти. Реальный автор, Н.А.Некрасов, умер 15 лет спустя после окончания поэмы.

Вторую возможность он тоже только намечает, оставляя Дарью беременной. Но в свете вышеизложенного совершенно очевидно, что она должна родить дочь. А какое имя она получит — языческое или христианское, зависит от сроков рождения.

Если бы Прокл и Дарья продолжали жить «в благодати», то весной у них родилась бы дочь Анна. Но крестьянская (христианская) семья распалась под ударами Судьбы (не выдержала натиска «нечистой силы»). Языческие боги, обращенные в христианство, перестали обрабатывать «заветную полоску» (отбросили «Новый Завет»?) и разошлись по домам. Прокл возвратился к себе в Аид, а Дарья вышла замуж за Мороза. Язычество победило. Поэтому в ночь под Новый Год у нее должна родиться Снегурочка.

4 заключение

О чем же поэма «Мороз, Красный нос»? На уровне первого плана повествования, специально выстроенного автором для читателя, — о нелегкой и трагичной судьбе крестьянки Дарьи.

А на втором плане, просвечивающем сквозь первый, — о вечных и неизменных законах природы. Поэтому исполнители «второго плана» — мифологические персонажи, логика поведения и действий которых подчиняется самому роковому закону — неумолимо текущему Времени. Оно диктует необходимость смерти после каждого рождения и рождения после каждой смерти. Это служит источником сожалений об иссякающих возможностях жизни в настоящем для себя и надежд на лучшее будущее для детей.

После смерти души «для скорби и страсти» в ней все еще остается надежда на чудо:

Ни звука! Душа умирает
Для скорби, для страсти. Стоишь
И чувствуешь, как покоряет
Ее эта мертвая тишь.

Ни звука! И видишь ты синий
Свод неба, да солнце, да лес,
В серебряно-матовый иней
Наряженный, полный чудес...

На третьем плане повествования, как и во всех поэмах, говорится о таинстве любви: мистическом круговороте жизни и смерти, возникающем при соединении мужского и женского начал.

Литература

1. *Васильева Е.Г.* Двадцать восьмая Некрасовская конференция (к 175-летию со дня рождения поэта) // Русская литература. 1997. N 3. С. 216—223.
2. *Найман А.* Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. 1996. N 8. С. 128—152.
3. *Степанов Н.Л.* Шедевр Некрасова (Поэма «Мороз, Красный нос») // Литература в школе. 1972. N 5. С. 71—75.

Екатеринбург

СВЕТ И ТЕНИ, ЗВУК И ТИШИНА В ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «МУМУ»

ТУРБАНОВ И.С.

© 2000

Сравнительно небольшая повесть Тургенева «Муму» с момента своего создания сразу вызвала сочувственные отклики современников. Дочь писателя, О.А. Тургенева, в своем «Дневнике» писала: «...чтение (рукописного текста — И.Т.) произвело на всех... сильное впечатление»¹. В.Н. Житова, воспитывавшаяся в доме Тургеневых, отмечала в мемуарах: «...Весь рассказ об этих несчастных двух существах не есть вымысел. Вся эта печальная драма произошла на моих глазах». Она указала и на то, что под именем Герасима был выведен принадлежавший В.П. Тургене-